

AUF DEN LEIB GERÜCKT

GLITSCHIGE KÖRPER IN DER KUNST(-HISTORIOGRAFIE)
DER FRÜHEN NEUZEIT

Anna Degler

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 529–554

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99105>



ABSTRACT: BODY PRESSURE. SLIPPERY BODIES IN EARLY
MODERN ART (HISTORIOGRAPHY)

This essay addresses the question of ethics and aesthetics of distance from a particular angle: the very instable fiction that is the human body. It traces how and what kind of distances collapse when the human body in all its resistance as an artistic and academic 'object' is approached. How does this interfere with scientific objectivity or the figure of historical distance? The paper touches upon (Christian) concepts of the human body and their entanglement with philosophical and, in its wake, art historical writing with a special focus on early modern European art. It grasps the subject via a medial experience with *Eve* from the Ghent Altarpiece by Hubert and Jan van Eyck, thereby aiming to explore relations between new media, painting techniques, or style as a means of operating distance effects. By examining relations of closeness and distance through media, technique, style, and the (art historical) discourses on bodies, the essay ventures into a self-critical destabilization of European concepts and formations of bodies.

KEYWORDS

Kunsthistoriografie; Körper; Körpertheorie; Methodengeschichte; Ideengeschichte; digitale Kunstgeschichte; Jan van Eyck; Maarten van Heemskerck; Glitch.

Alles beginnt in Evas Schoß.¹ Und das ist buchstäblich zu verstehen. Das Jahrhundertdigitalisierungsprojekt *Closer to van Eyck*² erlaubt eine Annäherung an die Bildtafeln des *Genter Altars* bis auf eine Nähe von zwei Millimetern. Evas Scham wird zu einer undurchlässigen Fläche aus Craquelure und dunklen Strichen [Abb. 1].³ Dort angelangt könnte ich mich in einer haarkleinen Beschreibung ergehen – Close Reading in all seiner „Schwüle“ und Verführungslogik.⁴

Die extreme Naherfahrung mit Eva ist jedoch vielmehr ein effektvoller Ausgangspunkt für meine Analyse, welche die Begegnung mit Körpern als einen Kollaps verschiedener Ebenen von Distanz – ästhetische und physische, künstlerische, wissenschaftliche und historische Distanz – begreifen möchte. Mir ist sehr bewusst, dass Eva im Zentrum des „Kanon[s] weißer cis-gender Heteronormativität“ steht.⁵ Ich benutze ihr Bild und ihr Beispiel, um von ihrem Schoß ausgehend Nähe- und Distanzdiskurse zu verfolgen, die an Körper geknüpft sind und die mich weit wegführen werden – von Eva und von Jan van Eyck.

Meine Begegnung mit *Eva* am Bildschirm beginnt beim Besuch der Website häufig mit einer Zersplitterung, mit einem *glitch* [Abb. 2]. Wiederholt blicke ich beim Öffnen des Bildes oder beim Zoomen auf eine verpixelte Fläche, bis sich das Gemälde Stück für Stück wieder in seiner klaren Gestalt zu sehen gibt. „Glitches“, so Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner, „kennen wir alle aus unserem Online- und Medienkonsum: eine Verzögerung, ein

1

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380 (03.05.2023). Ich danke den anonymen Gutachter:innen für ihre kritischen Anmerkungen und hilfreichen Verbesserungsvorschläge. Ich habe dieses Thema, damals noch unter anderen Vorzeichen, zum ersten Mal im Januar 2019 im WiMi-Kolloquium am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin vorgestellt und von meinen Kolleg:innen dort wichtige Anregungen erhalten. In der Zusammenarbeit mit Lindsey Drury, Simon Godart, Samira Spatzek, Nina Tolksdorf, Jasmin Wrobel und Sima Ehrentraut im Kontext des Workshops *Bodies in Communities* am EXC 2020 im Jahr 2021 habe ich weitere neue Impulse für die Arbeit an diesem Text bekommen. Jan von Brevern und die Beitragenden dieses Themenheftes haben dankenswerterweise im Redaktionsworkshop im November 2021 einen ersten Entwurf gelesen und diskutiert, wofür ich ihnen herzlich danken möchte. Für die abschließende Überarbeitung haben mir Dustin Breitenwischer, Susanne Huber und Wolfgang Kemp auf unterschiedliche Weise neue Denkanstöße geliefert.

2

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece (05.05.2023).

3

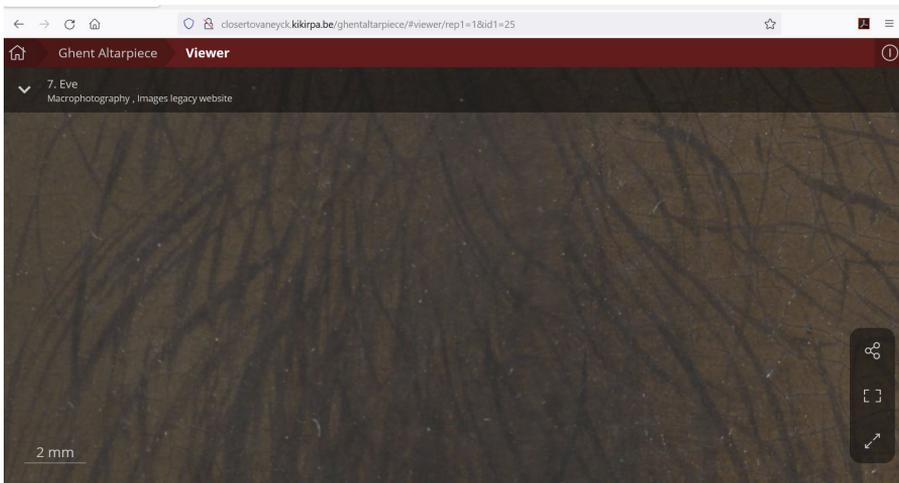
Ebd., *Eve* (14.09.2021).

4

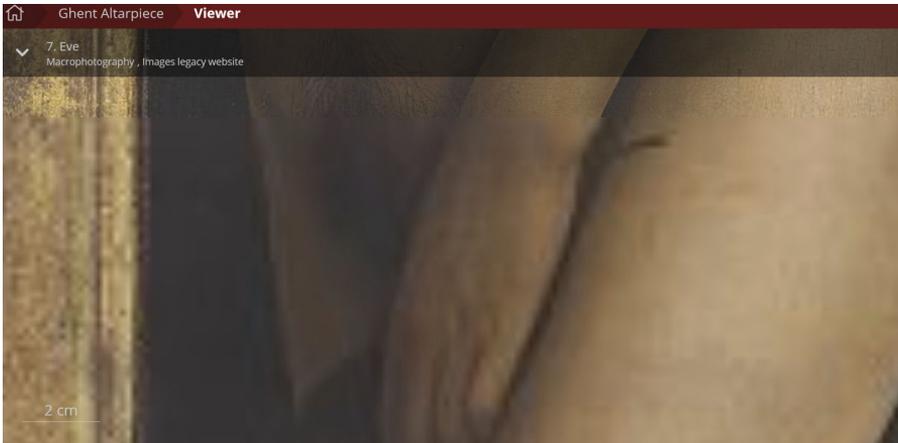
Vgl. Anna-Lisa Dieter, Close Reading, in: Markus Krajewski, Antonia von Schöning und Mario Wimmer (Hg.), *Enzyklopädie der Genauigkeit*, Konstanz 2021, 50–59.

5

Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. von Ann Cotten, Leipzig 2021, 30 [zuerst *Glitch Feminism. A Manifesto*, London 2020].



[Abb. 1]
Screenshot von *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Eve* (03.03.2022) © clostertovaneyck.kikirpa.be.



[Abb. 2]
Screenshot eines *glitch* von *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece* (09.12.2021)
© closetovaneyck.kikirpa.be.

Ruckeln, Stoppen, ein Stolpern des Bildes, ein Echo, Ausfransen oder Verdoppeln des Tons.“⁶

Der vorliegende Essay ist ein Protokoll meines programmatischen Wankens und Stolperns.

I. Much, much closer to van Eyck

Berlin und Gent sind ungefähr 776 km voneinander entfernt. Und doch garantiert mir die Website „intimate access to the world of Hubert and Jan van Eyck, and to that of the art restorers [...]“.⁷ Ich fühle mich vor meinem Bildschirm, auf dem ich das, was sich mir zuerst noch als *Eva* darstellte, in zwei Millimetern Distanz Mausclick für Mausclick abtaste, ein wenig wie eines der von Donna Haraway beschriebenen „techno-monster“.⁸ Wie ich von *nirgendwo* auf die Millionen Pixel blicke, die sich in vielen Arbeitsschritten wieder zum Bild eines Körpers formieren. *Eva* kommt mir wie ein „god trick“ vor und das Sehen wird bei diesem „technologischen Festmahl zu einer unkontrollierten Völlerei“.⁹ Das Hineinzoomen ist, mit Haraway, nur einer der vielen „Tricks und Mächte moderner Technologien, die für immer die Objektivitätsdiskurse transformieren werden“.¹⁰

Ein Gedanke, der den Mitarbeiter:innen des Großprojektes *Closer to van Eyck* sicher nicht ferner sein könnte. Sie machen auf ihrer Website in Form von *work-in-progress*-Fotografien und Begleittexten deutlich, dass hier ganz sachlich der vermeintlich unschuldige Blick der Restaurator:in simuliert werden soll. Das spezifische Verfahren der Herstellung der Makrofotografien halte noch nie dagewesene Vergrößerungsstufen für das Studium bereit – aber zugleich werde diese prüfende Kenner:innenperspektive um den Aspekts des „Vergnügens“¹¹ erweitert. Stolz und Zuversicht

6

Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner, Coded Gaze & Male Default. Feministische Perspektiven auf digitale Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 4/48, 2020, 66–75, 67.

7

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project (01.03.2022). Für knapp 100 Jahre, von 1821–1920, befand sich ein Großteil der Tafeln des *Genter Altars* in den Berliner Museen, aber die beiden Tafeln von *Adam* und *Eva* haben Gent wohl nie verlassen. Siehe dazu ausführlich den Ausstellungskatalog *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung* (Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie), hg. von Stephan Kemperdick und Johannes Rößler, Petersberg 2014, bes. 63 und 84.

8

Vgl. Donna Haraway, Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies* 14/3, 1988, 575–599, 581.

9

Ebd., 581f.

10

Vgl. ebd., 582. Vgl. dazu auch Anne Helmreich, Johanna Drucker, Matthew Lincoln und Francesca Rose, Digital Art History. The American Scene, in: *Perspective* 2, 2015 (28.08.2021).

11

Siehe *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Documentation Methods* (01.03.2022): „unprecedented levels of magnification for study and enjoyment“. Siehe zur Kenner:innenschaft-

drücken sich in den folgenden Worten aus: „we can now truly say that we have come much, much closer to Van Eyck.“¹²

Das Betrachten aus der Distanz unter Zuhilfenahme diverser Medien – Fernglas, Teleskop, Satellit etc. – bei dem man ‚allmächtig‘ von einem scheinbar unmarkierten, objektiven Standpunkt aus blickt (und genießt), wurde in der feministischen Lektüre der 1980er Jahre mit den männlich-weiß konnotierten Konzepten des ‚objektiven Wissenschaftlers‘ und des Voyeurs eng verschaltet.¹³ Das Blicken aus nächster Nähe wurde oft als weiblich kodiert diskutiert: „the female look, it is claimed, is narcissistic, finding pleasure in closeness.“¹⁴ In einer Webanwendung wie *Closer to van Eyck* gehen diese binären Zuschreibungen jedoch nicht auf. Die US-amerikanische Medienkünstlerin Lynn Hershman Leeson hat zwei markante Medienzeitalter (innerhalb ihres eigenen Schaffens), mit ironischem Verweis auf christliche Zeitrechnung, „B.C. and A.D. or Before Computers and After Digital“ getauft.¹⁵ Und in der Tat, *After Digital* verkoppelt ein Klick auf die Website auf meinem Laptop in Berlin atopische Distanz und auf Genuss hin angelegte Nähe.

Im Kontext der ersten restauratorischen Voruntersuchungen 2010 in der Kathedrale *St. Bavo* in Gent, bei der bereits Fotografien – „at then-unprecedented resolutions“ – für die Vorläuferwebsite von *Closer to van Eyck* erstellt wurden, konnte Ann-Sophie Lehmann einen besonders nahen Blick auf die Tafeln des *Genter Altars* genießen.¹⁶ Lehmann unternimmt auf dieser Grundlage ein *much, much closer-Reading* und befasst sich mit den „kleinen Haaren“ der beiden Stammeltern aus materialästhetischer, maltechnischer und ikonografischer Perspektive. Dabei stellt sie gleich zu Beginn etwas Wichtiges fest: Bereits lange *Before Computers* und allen damit einhergehenden technischen Möglichkeiten der Annäherung konnten

lichen Perspektive auch Maryan W. Ainsworth, *From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art* (16.11.2021).

12

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project (01.03.2022).

13

Vgl. Haraway, *Situated Knowledges*. Vgl. ausführlich zum wissenschaftlichen Okularzentrismus und dessen Distanzmechanismen Sophia Prinz, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, 14.

14

Rosemary Betterton, *How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon*, in: *Feminist Review* 19, 1985, 3–24, 8. Und möglicherweise ist in solchen kulturell gewachsenen Zuschreibungen auch ein Grund zu finden, warum von Michelangelo die Abwertung der frühniederländischen Malerei als eine Kunst für „Frauen, Mönche und Nonnen“ überliefert ist. Vgl. Philip Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly* 48/4, 1995, 759–808, 775.

15

Lynn Hershman Leeson, *Romancing the Anti-body. Lust and Longing in (Cyber)space* (1985) (01.03.2022).

16

Vgl. Ann-Sophie Lehmann, *Small Hairs. Meaning and Material of a Multiple Detail in the Ghent Altarpiece's Adam and Eve Panels*, in: Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo und Dominique Vanwijnsberghe (Hg.), *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September 2012*, Leuven 2016, 104–116, 106. Siehe dazu ausführlich *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project* (01.03.2022).

sich Betrachter:innen der mimetisch anspruchsvollen Haarigkeit *Adams* nicht entziehen.¹⁷ In einer Quelle des 16. Jahrhunderts werden jene „Härchen, die beim Menschen [Mann] aus dem Körper wachsen“ besonders lobend erwähnt.¹⁸ Die haarige Angelegenheit habe gar den größten Widerspruch in der dann folgenden, Bücherregale füllenden Literatur zum *Genter Altar* erregt.

Lehmans Beitrag und die von ihr diskutierte Quelle liefern nicht nur beredten Beweis dafür, dass und wie, unabhängig von technologischen Entwicklungen, die Kunstwerke selbst ihre Betrachter:innen zu sich herangeholt haben. Sie macht die Sache im besten Sinne komplizierter. Lehmann hat ausführlich van Eycks Maltechniken, seinen Einsatz von Bindemitteln und Einritzungen bei der Darstellung der Körperhaare untersucht und genau dort eine komplexe Verstrickung von Distanzierungs- und Annäherungseffekten ausgemacht.¹⁹

Die frühneuzeitliche Rezeption von Jan van Eyck zeigt, dass man mit Kausalketten wie etwa hochmimetische Maltechniken = Betrachtung aus nächster Nähe, ohnehin nicht durchkommt. Bartholomeo Facio beschrieb 1456 sehr präzise und komplexe Nähe- und Distanzerfahrungen mit den Werken van Eycks:

[...] ein überaus lebendig scheinender Hieronymus in einer Bibliothek von wunderbarer Kunstfertigkeit: Diese nämlich scheint, wenn man etwas *zurücktritt*, sich nach hinten zu strecken und ganze Bücher scheinen offen herumzuliegen, von denen – *tritt man heran* – nur die Kapiteleinteilungen/Überschriften ausgearbeitet sind.²⁰

Erwin Panofsky liest aus und mit Facio das „Geheimnis der Eyckischen Malerei“, ausgerechnet in eine Medienmetapher gekleidet, als „Kontrastierung des Mikroskopischen mit dem Teleskopischen“.²¹

17

Lehmann, *Small Hairs*, 111. Vgl. beispielsweise auch eine Zeichnung, die eine sehr haarige Version des Adam zeigt: Niederländisch, *Adam und Eva nach dem Genter Altar*, um 1500, Silberstift, bräunlich oxidiert, auf weiß grundiertem Papier, stellenweise mit Rötel getönt, 14.3 × 25.7 cm, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H62/B 1422 (09.12.2021).

18

Vgl. Lehmann, *Small Hairs*, 106, zitiert und übers. von Marcus van Vaernewyck, *Spiegel der Nederlandsche audtheyt. Inhoudende die constructie, oft vergaderinghe van Belgis, etc.*, Ghent 1568: „Not only the veins are drawn in it after life, but also the small hairs, which in a man grow from the body.“

19

Ebd., 112–114.

20

Vgl. Bartholomeo Facio, *De Viris Illustribus*, 1456, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, 320 (Kursivierungen Anna Degler).

21

Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, übers. und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bde., Köln 2006, Bd. 1, 11 [zuerst *Early Netherlandish Painting*, New York 1953].

Nun sind nackte menschliche Körper aber etwas anderes als das Gehäuse eines Kirchenvaters. Jan van Eycks *Adam und Eva* wurde meist auf die Pelle gerückt, weil ihre bloße Körperoberfläche zum staunenswerten Beweis eines bis dahin ungekannten Grades an Mimesis stilisiert wurde.

Es bleibt die Frage, was man tut, wenn man diesen Körpern nun einmal ordentlich zu Leibe gerückt ist? Till-Holger Borchert jedenfalls schlägt im beliebten Medium des *Coffee Table Books* etwas ganz Banales vor: Das Buch *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe* beginnt, natürlich, mit dem *Genter Altar*, wobei die erste textfreie Doppelseite zwei Nahaufnahmen *Adams* gewidmet ist, bei dem man, so Borchert, „jedes einzelne Stirnhaar ebenso wie dessen Bart- oder Schamhaare zählen kann“.²²

II. Maltechnik und Nähe

Es ist erstaunlich, dass (Körper-)Haare bis heute ein Attribut des ‚Natürlichen‘ geblieben sind, obwohl sie auf vielen Ebenen stark kulturalisiert und politisiert wurden und werden. Haare sind, so Angela Rosenthal, eine liminale Kontaktzone, sie regen dazu an, „die Grenzen zwischen Selbst und Anderem, Subjekt und Objekt, Leben und Tod zu hinterfragen“.²³ Haare können also je nach Situation und Kontext beides: Distanz erzeugen und Nähe schaffen. Auch gemalte Haare lösen in Betrachter:innen daher ganz widersprüchliche, von Empathie bis Ablehnung reichende, Reaktionen aus.²⁴

Vielleicht spricht aus Bocherts Empfehlung demnach eine gewisse Überforderung im Angesicht der so stark in die Nähe gerückten Körperlichkeit – Haare-Zählen könnte dann einerseits als ein hilfloser Ausdruck einer peinlichen Wahrung von (wissenschaftlicher) Distanz angesichts einer starken sinnlichen Erfahrung gelesen werden. Andererseits, und darum geht es mir im Folgenden, könnte Bocherts Aufforderung als ein paradoxer Effekt begriffen werden, der nicht nur mit der Kulturgeschichte und dem affektiven Potential des Haars, sondern mit Erwartungen an und Erfahrungen mit hochmimetischen Maltechniken verflochten ist.

So scheinen es gerade nicht die ‚realistischer‘ gemachten, Werner Busch würde sagen „linienbasierten“, Kunstwerke zu sein, denen man – ästhetisch oder gar emotional – am nächsten gekommen ist.²⁵ Es gilt selbstverständlich sorgsam nach historischen und

²²

Till-Holger Borchert, *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe*, München/London/New York 2014, 17.

²³

Angela Rosenthal, Raising Hair, in: *Eighteenth-Century Studies* 38/1, 2004, 1–16, 2.

²⁴

Vgl. Lehmann, *Small Hairs*, 114.

²⁵

Vgl. Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, 274. Siehe weiterhin Guillaume Cassegrain, *La coulure. Histoire(s) de la peinture en mouvement (X^e–XX^e siècles)*, Paris 2015.

wissenschaftlichen Rezeptionssituationen zu differenzieren. Doch immer wieder wird beschrieben, dass hochmimetische Maltechniken in Rezipient:innen nicht Erfahrungen von Nähe und Unmittelbarkeit, sondern von Distanz auslösen. „Um uns endlich völlig am Begriff Realismus irre werden zu lassen, schlägt er in seiner höchsten Vollendung unvermeidlich in sein Gegenteil um“, spitzt Johan Huizinga gerade die Erfahrung mit dem Realismus des 15. Jahrhunderts zu.²⁶

Martin Warnke wiederum hat Facios Van-Eyck-Betrachtung implizit über die Maltechnik als eine „Form der Nah- und Fernsicht“ interpretiert, bei der angeblich das Bild „identisch“ bleibe, „es gibt sich beim Nahetreten nur genauer zu erkennen.“²⁷ Diese Form, so Warnke, werde jedoch noch im Laufe des 16. Jahrhunderts abgelöst durch eine Erfahrung der Annäherung an Malerei, die zunächst „eine ästhetische Qualität überprüfen“ möchte, dann jedoch feststellt, dass „die Gegenstände verschwinden“ und sich das Objekt in Flecken auflöst.²⁸ Warnke beobachtet in den eher elitären männlichen kunsttheoretischen Diskursen des 16. und des 17. Jahrhunderts eine offen zu Tage liegende Ethik der Distanz. Ohne Bezug auf das oben erwähnte *Gendering* argumentiert Warnke, Nahsicht sei seit der Antike und bis zum Beginn der Moderne häufig „tabuisiert“ und mit moralischen und politischen Vorstellungen von Verfall und Scheinhaftigkeit verbunden worden.²⁹ Am Beispiel von Seherfahrungen bekannter Künstler wie Rubens und Vasari koppelt Warnke die sich verändernden Maltechniken des beginnenden 16. Jahrhunderts mit der zeitgenössischen Erkenntnis: „Was aus der Ferne heil schien, war aus der Nähe korrupt.“³⁰

In dieselbe Kerbe stößt Georges Didi-Huberman, wenn er argumentiert, Malerei aus der Nähe sei eigentlich unmöglich zu beschreiben, offenbare sie doch aufgrund der Widerständigkeit des

26

Vgl. Johan Huizinga, *Renaissance und Realismus* [zuerst 1929], in: ders., *Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus*, Berlin 1991, 69–91, 71. Panofskys folgenreichen Vorschlag, die so greifbar erscheinenden Gegenstände im Eyckischen Gemälde gerade nicht als das Naheliegende zu interpretieren, sondern in ihrer Verkleidung, die für moderne Betrachter:innen auf weit entfernte Bedeutungszusammenhänge verweist, könnte man ebenfalls als eine Distanzreaktion interpretieren. Vgl. Erwin Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, 117–127. Siehe dazu Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, 235–240. Siehe außerdem Anja Zimmermann, Artikel Realismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart (u. a.) 2011, 370–372, hier 370 zu Naturnähe.

27

Martin Warnke, Nah und fern zum Bilde, in: Wilhelm Schlink und Martin Sperlich (Hg.), *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin/New York 1986, 191–197, 193.

28

Warnke, Nah und fern, 193.

29

Ebd., 195.

30

Ebd., 194. Hier weiterführend auch Busch, *Das unklassische Bild*.

Malmaterials „nur noch Trübung, Nebel, ‚schädlichen Raum‘“.³¹ Ihm diene für seine Argumentation ein undefinierbares „Strömen roter Farbe“ in der *Spitzenklöpplerin* (um 1669) von Jan Vermeer, das er mit Marcel Proust *pan*, einen „verstörende[n] Bereich“ des Bildes, genannt hat.³²

Sowohl Warnke als auch Didi-Huberman machen ihr Argument über künstlerische Techniken und Materialität; vielleicht könnte man, mit Georg Simmel, auch sagen, sie machten ihr Argument über Stil. Simmel hat Kunststile wie den Naturalismus oder den Impressionismus nach ihrem Distanzverhältnis zu den Betrachter:innen hin interpretiert und festgehalten:

Im Naturalismus, in seinem Gegensatz zu aller eigentlichen ‚Stilisierung‘, scheint zunächst die Nähe der Objekte zu überwiegen. Die naturalistische Kunst will aus jedem Stückchen Welt seine eigene Bedeutsamkeit herausholen, [...]. Sie verlangt deshalb keine so entschiedene und weitreichende Selbsttätigkeit des Genießenden, sondern vollzieht seine Annäherung an die Dinge auf dem direktesten Wege. Daher nun auch der Zusammenhang, den die naturalistische Kunst vielfach – wenn auch natürlich nicht im geringsten [sic] notwendig – mit sinnlicher Lüsternheit aufweist. Denn das ist der Punkt, von dem aus am schnellsten und unmittelbarsten eine Aufrüttelung des gesamten inneren Systems stattfinden kann: das Objekt und die subjektive Reaktion darauf stehen hier am nächsten zusammen.³³

Wohlverstanden spricht Simmel nicht über den Naturalismus eines Jan van Eyck, den man im wissenschaftlichen Vokabular eher als Realismus adressieren würde.³⁴ Besonders wie er gewisse widersprüchliche Rezeptionserfahrungen und -erwartungen mit und an den Naturalismus herausarbeitet, bietet Anlass zu vorsichtiger Übertragung auf van Eyck. Denn, so bemerkt Simmel weiter, auch

³¹

Georges Didi-Huberman, Die Frage des Details, die Frage des *pan* [erstmal erschienen unter dem Titel: L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer, in: *La part de l'oeil* 2, 1986, 102–119], in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, München 2007, 43–85, 50.

³²

Ebd., 60 und 63.

³³

Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, in: Klaus Lichtblau (Hg.), *Georg Simmel. Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009, 67–79, 76.

³⁴

Vgl. Zimmermann, Artikel Realismus. Vgl. auch Georg Schmidt, Naturalismus und Realismus in der Kunst [1959], in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963*, Olten 1966, 27–36.

der Naturalismus entbehre eben nicht „eines sehr feinen Reizes der Fernwirkung der Dinge.“³⁵

III. „Mit gleich zurückgezogenen Fingerspitzen“. Stil und Distanz

Für Simmel steht fest, dass alle Kunststile, auch der Naturalismus, die Betrachter:innen als

Formen, die in allen Künsten heimisch sind [...] in eine Distanz von dem Ganzen und vollen der Dinge [stellen], sie sprechen zu uns ‚wie aus der Ferne‘, die Wirklichkeit gibt sich in ihnen nicht mit gerader Sicherheit, sondern mit gleich zurückgezogenen Fingerspitzen.³⁶

Simmel begreift Stil als ein nach beiden Seiten hin, der künstlerischen wie der rezipierenden, eingesetztes Mittel der Distanzierung.³⁷ Dies wird jedoch, so möchte ich vorschlagen, vom Körper als Bildgegenstand korrumpiert. Auf eine Weise bestätigt das die kunsthistorische Methode der Zuschreibung, die sich spätestens mit Giovanni Morelli, jenem Schweizer Arzt und mächtigen Kulturpolitiker, in die kunsthistorische Praxis eingeschrieben hat. In den Körperformen (der Ohrmuscheln, der Fingernägel etc.) fänden sich Lapsi oder künstlerische Eigenheiten, an denen sich demnach am sichersten eine Nähe zur Künstler:in über die individuellen Stilmerkmale herstellen ließe.³⁸

Davon unberührt geistert noch immer eine vermeintlich beruhigend distanzierte Erzählung in der kunsthistorischen Forschung herum. In ihr formt wiederum der Epochen-Stil Körper ungeachtet vom Individuum. Sie erzählt etwa vom „knollengleichen“³⁹ Körper der Gotik, den idealen Körpern der Renaissance; von Manierist:innen, die alles in die Länge ziehen oder zusammenbiegen; vom

³⁵

Simmel, *Soziologische Ästhetik*, 76.

³⁶

Ebd., 77.

³⁷

Vgl. weiterhin bspw. Werner Busch, *Stilisierung als Stil und Verfahren in der Kunst um 1800*, in: Jan von Brevem und Joseph Imorde (Hg.), *kritische berichte* 42/1, 2014 (Themenheft „Stil/Style“), hg. von Jan von Brevem und Joseph Imorde, 113–126.

³⁸

Vgl. Iwan Lermolieff [= Giovanni Morelli], *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch*. I. Die Galerie Borghese, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 9, 1874, 1–11, hier 9–11. Siehe ausführlich Jaynie Anderson, *Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe*. Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, 1996, 107–119.

³⁹

Kenneth Clark, *Das Nackte in der Kunst*, übers. von Hanna Kiel, London 1958, 8 [zuerst *The Nude. A Study in Ideal Form*, Harmondsworth 1956].

Barock, in dem die Körper anschwellen, um im Klassizismus beruhigt zu werden – und so fort.⁴⁰

Kenneth Clark hat in seinem 1953 erschienenen Buch *The Nude. A Study in Ideal Form* implizit versucht jene Mechanismen zu formulieren, die Stil, verstanden als ‚reine‘ Form, bei der Darstellung des nackten menschlichen Körpers sprengen können: „Der Wunsch einen anderen menschlichen Leib zu ergreifen und mit ihm eins zu werden, ist ein so grundlegender Wesenszug unserer Natur, daß unser Urteil über das, was man die „reine Form“ nennt, davon unweigerlich beeinflusst wird.“⁴¹ Clarks Buch ist dann auch ein Buch geworden, in dem er diese ‚Beeinflussung‘, das heißt konkret, sein eigenes Begehren, immer wieder explizit in seine wissenschaftliche Auseinandersetzung hineingeschrieben hat. Diese Distanzlosigkeit kann man ihm aus heutiger Sicht leicht vorwerfen, aber in gewisser Weise ist der damit erstaunlich konsequent.⁴² Was das Vorgehen problematisch macht, ist die unmarkierte, durchaus mächtige Position des Autors.

Clark hilft allerdings mit seinen stark wertenden Aussagen und binären Kunstgeschichtsmodellen dabei, eine weitere Relationierung von Stil, Körper und Distanz zu fokussieren, die man heute als eines der hartnäckigsten Narrative zur Frühen Neuzeit bezeichnen könnte:

Zwar paßten die deutschen Maler der Renaissance den nackten Körper den eigenen Verhältnissen an, als sie erkannten, daß er in Italien ein geschätztes Motiv war, und entwickelten eine bemerkenswerte eigene Methode, doch geht aus Dürers Ringen die Künstlichkeit dieser schöpferischen Form hervor. Seine instinktive Reaktion waren Wißbegierde und Abscheu, und er mußte eine ganze Reihe von Kreisen und sonstigen Diagrammen zeichnen, bevor er es fertig brachte, den leidigen Körper in einen Akt zu wandeln.⁴³

Geschichten von nordalpinen Künstler:innen, die dem *einen*, dem *wahren* (unausgesprochen dem ‚italienischen‘) Körper immer nur hinterher eifern und ihm doch nie näher kommen, lesen sich nicht nur über Dürer. Ähnliches findet man beispielsweise auch über

⁴⁰

Vgl. auch Barbara Paul, Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin ⁶2008, 297–328, bes. 310–315.

⁴¹

Clark, Das Nackte.

⁴²

Clark, Das Nackte, 8. Dazu John-Paul Stonard, Kenneth Clark's 'The Nude. A Study of Ideal Art', 1956, in: *The Burlington Magazine* 152/1286, 2010, 317–321, 317f.

⁴³

Clark, Das Nackte, 9.

Maarten van Heemskerck.⁴⁴ Setzte man nun den Stil in die wahrgenommene Lücke zwischen Heemskercks scheinbar nicht perfekten Körpern und dem italienischen Ideal, dann würde man argumentieren: Heemskerck ist nicht nur ein nordalpiner Künstler, er ist eben auch Manierist. Damit wäre impliziert, dass er als solcher ohnehin in der Auseinandersetzung mit den großen Klassikern der (italienischen) Renaissance in einem spannungsvollen Verhältnis zum menschlichen Körper gearbeitet habe und dieses bewusst durch das Längen, Verdrehen oder Verzerren zum Ausdruck bringen wollte.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Stile nicht nur in der kunsthistorischen Rezeption, sondern in der künstlerischen Produktion als ein distanzwahrendes Moment eingesetzt werden konnten.⁴⁵ Ein weiterer, außerordentlich herausfordernder Fall ist Jean-Auguste Dominique Ingres, weil er alle Dimensionen dieser komplexen Verstrickung von Stil, Körper und Distanz eröffnet. Die Zeitgenoss:innen Ingres waren vollkommen überfordert von seinen Körpern und einige glaubten gar, sie hätten einen Jan van Eyck vor sich:

So ist es eine verabscheuenswerte Stilart, nämlich die gotische, in der Herr Ingres nichts weniger versucht, als die Kunst um vier Jahrhunderte zurückschreiten zu lassen, uns in ihre Kindheit zurückzusetzen und die Manier Jan van Eycks wiederaufleben zu lassen.⁴⁶

Hier werden, mit Busch, Körper stilisiert und somit „ferngerückt“. Auch „die menschlichen Körper streben [dann] nicht ausschließlich nach anatomischer Richtigkeit, sondern ebenfalls nach Ausdrucksschiffen.“⁴⁷ In dieser Argumentation funktioniert das als eine Autonomisierungsbestrebung. In Uwe Fleckners Buch über diese Bestrebung liest man zugleich viel über das aufrichtige Ringen des Autors, Ingres künstlerische Arbeit am Körper (in diesem Fall konkreter, am Porträt) in ihrer ganzen unauflösbaren Spannung zu erfassen.

44

Vgl. etwa Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books, in: *Simiolus* 7/2, 1974, 91–100, 99: „Although Heemskerck is not always entirely successful in his depiction of the nude figure his entire oeuvre bears witness to his painstaking care to present a faithful reproduction of the human body with all its bones and muscles.“

45

Als ein komplexes Beispiel für beide Seiten (künstlerische und kunsthistoriografische) seien hier auch Lucas Cranach d. Ä. und ein Aufsatz des Kunsthistorikers Berthold Hinz über ihn genannt: Berthold Hinz, Lucas Cranach d. Ä.: Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas Tacke (Hg.), *Lucas Cranach 1553–2003*, Leipzig 2007, 217–232.

46

Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français*, Paris 1806, zitiert nach Uwe Fleckner, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste Dominique Ingres*, Mainz am Rhein 1995, bes. 35, 55–68.

47

Busch, *Stilisierung*, 113f.

Nicht nur die Ingres-Forschung selbst, auch die Forschung zu scheinbar distanziert-idealen Körperdiskursen um 1800 konnte im Weiteren zeigen, wie brüchig, unheimlich und widersprüchlich die Arbeit am Körper unter vermeintlich modernen Vorzeichen sein kann.⁴⁸ Darüber hinaus hat die feministische, kanonkritische Forschung, etwa von Daniela Hammer-Tugendhat oder Mieke Bal, für Künstler:innen wie Jan van Eyck oder Artemisia Gentileschi den distanzierten Einsatz von Stil auf beiden Seiten, der künstlerischen wie der wissenschaftlichen, kritisch erforscht. Die Autor:innen haben hervorgehoben, dass überall, wo stilistische Formierungen und Zuschreibungen wie etwa ‚natürlich‘ oder ‚ideal‘ auftauchen, vielmehr besondere wissenschaftliche Wachsamkeit geboten ist.⁴⁹ Selbst teilweise historisch geworden, haben die Beiträge der feministischen Forschung unhintergehbare problematischen Strukturen offen gelegt, die die kunsttheoretische und kunsthistorische Rede über Körper häufig begleiten.⁵⁰

Die „gotischen Körper“, auch Jan van Eycks *Eva*, hat Clark in ein Kapitel mit dem Titel *Die andersartige Anschauung* fast ganz ans Ende seines Buches und somit vom *grand récit* abgesetzt.⁵¹ Er spricht von „knollengleichen Frauen“ und „wurzeltartigen Männer[n]“ und fabuliert: „Wenn Wurzeln und Knollen an das Licht gehoben werden, empfindet man vorübergehend eine gewisse Scham. Sie sind bleich, wehrlos und unselbständig.“⁵²

IV. „Body is certitude shattered and blown to bits“. Glitschige Körper

Clark verschweigt in seinem Buch ein wichtiges Detail: Die beiden ‚Wurzelmenschen‘ des *Genter Altares* waren vermutlich die ers-

48

Vgl. dazu Mechthild Fend, Geblähte Körper. Die Haut oder das Unverhältnis von Innen und Außen in den Porträts von J.-A.-D. Ingres, in: Klaus Herding und Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, 234–253. Vgl. das Themenheft von Susan Siegfried und Adrian Rifkin (Hg.), *Fingering Ingres*, darin bes. Sarah Betzer, Ingres's Second Madame Moitessier. „Le Brevet du Peintre d'Histoire“, in: *Art History* 23/5, 2000, 681–705. Siehe allgemein Irmela Marei Krüger-Führhoff, *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, (zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2000), Göttingen 2001.

49

Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit, in: *L'HOMME. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 5/1, 1994 (Themenheft „Körper“), 45–58 sowie dies., Jan van Eyck. Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *kritische berichte* 17/3, 1989, 80–101. Vgl. Mieke Bal, Grounds of Comparison, in: dies. (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago/London 2005, 129–167.

50

Vgl. zuletzt dazu zusammenfassend und mit neuerer Literatur die Einleitung von Romana Sammern und Julia Saviello (Hg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Heidelberg 2018, 9–38.

51

Clark, *Das Nackte*, 309–346.

52

Ebd., 309.

ten weithin bekannten lebensgroßen Aktdarstellungen nördlich der Alpen – ein Umstand, der sicher auch darin beredten Ausdruck findet, dass der *Genter Altar* ab der Mitte des 16. Jahrhunderts nur noch als „tafel van Adam ende Eva“ bekannt war.⁵³ Den Zeitgenoss:innen mögen sie keinesfalls, wie später Clark, „wehrlos und unselbständig“ vorgekommen sein.⁵⁴ Nein, da waren nun mit Haut und Haaren Körper in Lebensgröße in der Welt und ihre aufsehen-erregenden Leiber *framten* im wahrsten Sinne eine ebenfalls ungewöhnliche Deesis.

Jean-Luc Nancy hat mit seinem Essay *Corpus* eine Kulturgeschichte des christlichen Konzeptes vom Körper als eines krisenhaften, paradoxen geschrieben, das per se von einem komplexen Nähe-/Distanzverhältnis genährt wird.⁵⁵ Das Christentum unterscheidet sich von anderen Religionen durch eine Obsession mit dem Körper (Gottes), die mit der Erfahrung von dessen permanentem Entzug einhergeht:

Hoc est enim corpus meum: we come from a culture where this cult phrase will have been tirelessly uttered by millions of people officiating in millions of rites [...] we are obsessed with showing a *this* [...]. This presentified “this” of the Absentee par excellence: incessantly, we shall have called, convoked, consecrated, policed, captured, wanted, absolutely wanted it.⁵⁶

Nancy geht mit der einem französischen Philosophen eigenen Sicherheit so weit, diese Obsession zum Wesen unserer (Un-)Vernunft zu erklären. Körper im christlichen Kontext sei eine „erschütterte, in Stücke gebrochene Gewissheit“.⁵⁷ Dieser Satz rüttelt an mir. Denn er bringt zwei Erfahrungen miteinander in Verbindung: den *glitch* und meine Auseinandersetzung mit dem Körper in der Kunst(-geschichte) der europäischen Vormoderne, die sich an den Rändern verschiedener Narrative vom ganzen, idealen und heilen Körper entlang bewegt.⁵⁸

⁵³

Vgl. dazu Kemperdick, *Die Geschichte des Genter Altars*, 38.

⁵⁴

Clark, *Das Nackte*, 309.

⁵⁵

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, übers. von Richard A. Rand, New York 2008. Vgl. dazu im weiteren Sinne auch Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 95f.

⁵⁶

Nancy, *Corpus*, 3.

⁵⁷

Ebd., 5: „Body is certitude shattered and blown to bits. Nothing’s more proper, nothing’s more foreign to our old world.“

⁵⁸

Vgl. mein Forschungsprojekt *The Travelling Torso*, das ich im Rahmen des EXC 2020 *Temporal Communities: Doing Literatur in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin verfolge.



[Abb. 3]
Maarten van Heemskerck, Lukas malt die Madonna, 1550, Öl auf Holz, 207,5 × 144,2 cm,
Rennes, Musée des Beaux Arts © Rennes, Musée des beaux-arts – Jean-Manuel Salingue.

Wie zerstückelt und medial gebrochen die Formung *der* christlichen Körper im künstlerischen Prozess im 16. Jahrhundert sein konnte, hat der bereits oben erwähnte Marten van Heemskerck 1550 sehr anschaulich gemacht. Auch wenn man das, was der Hl. Lukas bisher auf die Tafel gebannt hat, sicher nicht als veritablen *glitch* bezeichnen kann [Abb. 3], so ist es doch Fragment und kündigt auf seine Weise von der Erfahrung einer gebrochenen Gewissheit oder von Utopie und Mythos des Ganzen (Körpers).⁵⁹ In seinem Bild *Lukas malt die Madonna* (1550) zeigt Heemskerck die vielen verschiedenen an der Entstehung von Körpern beteiligten Medien und Akteur:innen.⁶⁰

Er malt die künstlerische Auseinandersetzung mit Körper als etwas hochgradig Vermitteltes und als eine Vermischung von Nähe und Distanz. Heemskerck zeigt den Maler und seine Modelle, Maria und Jesus, vor einem mit unvollständig erhaltenen Antiken und Torsi eingerichteten Statuenhof. Am Bildrand liegen Bücher, die als Text oder Illustrationen anatomisches Körperwissen medial transformieren und fragmentieren. Der im Statuenhof im Bildhintergrund agierende Mann ist vermutlich ein Bildhauer, der gerade sein Werk vollendet. Doch ganz schließt Heemskerck die Fantasie nicht aus, dass hier ein Ikonoklast im Begriff wäre, eine Skulptur zu zertrümmern.⁶¹

Schließlich hat Heemskerck in dem Schatten der Künstlerhand auf der Tafel nicht nur das Involviertsein des christlichen Künstlers in den religiösen Malakt dargestellt. Vielmehr, so möchte ich anregen, zeigt er ein Phänomen, das James Elkins in einem anderen Zusammenhang zu erfassen versuchte. Elkins hat in seinem Buch *Pictures of the Body* (1999) einige „conceptual traps“ ausgemacht, die er mit der Aufhebung von körperlicher beziehungsweise wissenschaftlicher – und man könnte ergänzen, künstlerischer – Dis-

59

Siehe weiterführend u. a. Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006 [zuerst 1987], 159–180; Hal Foster, Sanford Kwinter, Jonathan Crary, Michel Feher, Ramona Nadaff und Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body*, 3 Bde., New York 1989–1990; Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994; Stefanie Wenner, Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 361–380; vgl. weiterhin Klaus Krüger, Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento, in: Andrea von Hülsen-Esch und Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000*, 2 Bde., Göttingen 2002, Bd. 1, 157–202. Siehe außerdem Matteo Burioni, Fragmentieren, in: Maria Heilmann und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa 1525–1925*, Passau 2014, 85–91.

60

Siehe dazu William Scheick, Glorious Imperfection in Heemskerck's Lukean Portraits of the Virgin, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 72/4, 2003, 287–297, bes. 290. Vgl. weiterhin Veldman, Maarten van Heemskerck.

61

Vgl. zur Nähe von Ikonoklast und Ikonophilem Michel Serres, Zerstückelung, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle), hg. von Sabine Schulze, Bern 1990, 33–37, hier 34. Vgl. zum Statuenhof Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, CT/London 1999, 184.

tanz in unmittelbaren Zusammenhang stellt.⁶² So höben Körper im Kunstwerk womöglich aufwendig etablierte Unterscheidungen auf: „The represented body becomes the one place where no order is possible“, behauptet Elkins. Dies rühre daher, dass „[...] my image of myself is mingled with the way I respond to the pictured body.“⁶³

Der Schatten des Malers Lukas auf seinem Bild von der Madonna wäre dann womöglich auch als ein Ausdruck dieses *mingeling* zu verstehen. Schon ist man vor eine sehr große und sehr grundsätzliche Frage gestellt, die auch die Diskurse zum *glitch* durchzieht: die Aufhebung nicht allein der Distanz zu, sondern der Differenz zwischen ‚realen‘ und virtuellen Körpern.⁶⁴

Heemskercks *Lukas* und die Erfahrung des *glitch* machen beide auf ihre Weise die Frage nach der Formierung des *Eva*-Körpers für die Website *Closer to van Eyck* dringlicher. Die Projektseite versucht das Verfahren sachlich durch Werkstattfotos zu vermitteln [Abb. 4].

Zu sehen sind drei Mitarbeiter:innen, die mithilfe diverser Messinstrumente und einer Kamera die Tafel mit der *Stifterin Elisabeth Borluut* jeweils einzeln in 15 × 20 cm (Mittelformat)-Abschnitten fotografieren. Ich lese in diesem Setting absichtlich etwas über Zurichtung: Mit Zollstock und Wasserwaage muss alles ins rechte Maß gesetzt und standardisiert werden. Ich sehe ein Bild, in dem sich nichts vermischen darf. Alles ist in messbarer Ordnung, die Beleuchtung sorgt für schattenlose Aufnahmen. Der gleichmäßige Abstand der Kamera wird nicht durch Menschenhand, sondern durch den Einsatz eines speziellen Stativs auf einem Makroschlitten gewährleistet.

Immer wieder haben auch die Künstler:innen in der Frühen Neuzeit gegen die drohende Unordnung des Körpers und gegen die Vermischung angearbeitet, haben zerlegt, vermessen und aufgezeichnet. Körperdiskurse in der europäischen Kunst sind seit Jahrtausenden von Regulierung und Normenbildung geprägt.⁶⁵ Der Terminus „Kanon“ etwa wird von „Maß“ oder „Meßrute“ abgeleitet und er taucht zum ersten Mal prominent ausgerechnet als proportionsästhetischer Normbegriff für den menschlichen Körper in der Schrift des griechischen Bildhauers Polyklet auf.⁶⁶

62

James Elkins, *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford 1999, vii.

63

Ebd., ix.

64

Vgl. Nathan Jurgenson, *Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity*, in: *Cyborgology*, 13.09.2011 (09.12.2021) und im Anschluss Legacy Russell, *Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto*, in: *ebd.*, 10.12.2012 (09.12.2021).

65

Zu verschiedenen Aspekten zuletzt einige jüngere Publikationen: Sammern und Saviello, *Schönheit*; Eckhard Leuschner, *Maßfiguren. Körperrormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Petersberg 2020 und das Themenheft „*DIS_ABI-LITY ART HISTORY*“, hg. von Felix Jäger und Henry Kaap, *kritische berichte* 48/4, 2020.

66

Vgl. Markus Asper, *Kanon*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1998, Bd. 4, Sp. 869–882, Sp. 870f.



[Abb. 4]
Christina Currie, KIK-IRPA Team (v. l. n. r.: Jean-Luc Elias, Sophie De Potter, Katrien Van Acker) bei den Aufnahmen der Makrofotografien im Jahr 2014 © KIK-IRPA, Brüssel, mit freundlicher Genehmigung von Christina Currie.

Die Website informiert weiter über die Arbeitsschritte des sogenannten „imagery teams“ des Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA). Die zahlreichen angefertigten Mittelformatfotos von den Eyckischen Tafeln werden am Computer wieder zu jeweils einem Bild zusammengesetzt und in einem weiteren Schritt von einem eigens programmierten Algorithmus korrigiert: „During the process, linear distortions and differences in color and tone between the overlapping images were algorithmically corrected.“⁶⁷ Dem Team geht es darum, *glitches* in Gestalt von farblichen oder formellen Abweichung um jeden Preis zu vermeiden. Der Sinn und Zweck von Algorithmen sind Normierung und Regelmäßigkeit. Doch sie werden von Menschen geschrieben und programmiert.⁶⁸

Die Nähe zu *Eva* am Bildschirm verdankt sich einer akribischen Rekonstruktion, alle Farben und Formen sind berechnet, minimale Abweichungen zum Original können nie ausgeschlossen werden. Die *Eva*, die ich mir auf der Website ansehen kann, ist ein richtig guter *god trick!* Fast wie in Balzacs *Unbekanntem Meisterwerk* des fiktiven Malers Frenhofer ist diese *Eva* „alles in allem nur [noch A. D.] eine superlativistische und absolut verdichtete Figur dieser Zerstückelung“.⁶⁹

V. Flackern (*der* Körper, *ein* Körper, *mein* Körper)

Für meine Auseinandersetzung mit Körper waren die Erfahrung des *glitch* und dessen jüngste Theoretisierung methodisch gesehen ein wichtiger Denkanstoß. Im *glitch* materialisiert sich, mit Legacy Russell, Körper als Störung, als Fehler.⁷⁰ Russell hat besonders die Qualität des Ausfransens von *glitches* für ein nicht heteronormatives, antirassistisches und nicht an *ability* geknüpftes Verständnis vom Körper produktiv gemacht und festgehalten: „Wir benutzen ‚Körper‘, um einer Idee Form zu geben, die selbst keine Form hat, ein abstraktes Gefüge ist.“⁷¹

Die Auflösung des Körpers und der Differenz zwischen repräsentiertem und ‚wirklichem‘, eigenem Körper, waren auch in den

⁶⁷

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Documentation Methods (03.03.2022).

⁶⁸

Vgl. dazu Groß und Grüner, *Coded Gaze*, 68. Vgl. Jurgenson, *Digital Dualism*. Siehe auch Russell, *Glitch Feminismus*, 30. Das DFG-geförderte Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild* widmet in seiner zweiten Förderphase viele neue Forschungsprojekte den drängenden Fragen rund um Browser, Screenshot oder Bildbearbeitung. Siehe die Projektwebsite *Das digitale Bild. Die Projekte der aktuellen zweiten Förderphase (2022–2025)* (27.02.2023).

⁶⁹

Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, übers. von Michael Wenzel, München 2002, 97.

⁷⁰

Vgl. Russell, *Glitch Feminismus*, 20, 33–35. Siehe auch Anne Pasek, *The Pencil of Error. Glitch Aesthetics and Post-Liquid Intelligence*, in: *Photography and Culture* 10/1, 2017, 37–52, 44f.

⁷¹

Russell, *Glitch Feminismus*, 15.

politischen und aktivistischen Debatten feministischer Diskurse der 1980 und frühen 1990er Jahre prominente Themen. Und sie waren auch damals eng an Entwicklungen im Computerzeitalter geknüpft und reflektierten über kollabierende Grenzen.⁷² Donna Haraways Aufsatz *Situated Knowledges* (1988) etwa beginnt seine Argumentation mit dem Filmcharakter Max Headroom; eine computergenerierte Figur ohne Körper aus dem gleichnamigen Film (1985), die während ihrer ‚Geburt‘ zunächst nichts mehr als ein andauernder *glitch* ist.⁷³ In diesem Zeitraum werden „andere Wahrnehmungsweisen, [...] neue Grenzverläufe [...] – zwischen innen und außen, zwischen eigenem und anderem Körper, zwischen weiblich und männlich, zwischen Mensch und Maschine“ diskutiert, und diese „neue Ordnung von *interfaces* fordert ihre theoretisch-politischen Definitionen ein“, so beispielsweise Marie-Louise Angerer 1994.⁷⁴

Es scheint mir, dass der jüngste *glitch*-Diskurs einmal mehr das Phänomen des beständigen Entzugs, der Unordnung, des Flackerns materialisiert, das einen großen Teil der (geisteswissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit dem Körper nicht erst After Digital begleitet. In *Bodies that Matter* formuliert Judith Butler 1993 ihr Schreiben über Körper als verwirrende Distanzerfahrung. Sie benutzt dafür das Bild der „Grenzbewegung“ und den Begriff des „Schwankens“ oder „Flackerns“ („waving“):

I tried to discipline myself to stay on the subject, but found that I could not fix bodies as simple objects of thought. Not only did bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies “are.” I kept losing track of the subject. [...] Inevitably, I began to consider that perhaps this resistance to fixing the subject was essential to the matter at hand. Still doubtful, though, I reflected that this *wavering* might be the vocational difficulty of those trained in philosophy, *always at some distance from corporal matters*, who try in that disembodied way

72

Vgl. bspw. Sigrid Schade, Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Kunstgeschichte und Gender, 61–72; Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994, x. Vgl. historisierend Katharina Sykora, Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?, in: *kritische berichte* 26/3, 1998, 43–50 sowie Marie-Louise Angerer, Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014, 26–37.

73

Haraway, *Situated Knowledges*, 575. Siehe etwa Terry Ellis, *Max Headroom. 20 Minutes into the Future*, 16.11.2015 (21.02.2022), 57:53, hier ab Minute 28:38 bis 29:26 und 41:47 bis 42:35.

74

Marie-Luise Angerer, *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, in: dies. (Hg.), *The Body of Gender. Passagen Philosophie*, Wien 1995, 17–34, 19.

to demarcate bodily terrains: they invariably miss the body or, worse, write against it.⁷⁵

Die Historikerin Barbara Duden unterstellte Butler, wohlverstanden aus ihrer eigenen Perspektive heraus, eine aktive Mitarbeit an der Vergrößerung einer Distanz zum Körper. Duden hat die Grabenkämpfe der 1990er Jahre um die Auflösung des (,natürlichen‘/,realen‘) Körpers und die damit einhergehende Aufhebung einer Trennung in Illusion und Realität kritisch rekonstruiert.⁷⁶ Dabei spricht sie sich vehement für ein sinnliches Festhalten an der eigenen Körpererfahrung der Wissenschaftlerin in Abgleich mit historischen Körpererfahrungen aus. Zugleich, und das unterscheidet ihren Ansatz von einem phänomenologischen, hat sie selbst dieses Verfahren wiederholt als eine Arbeit mit expliziter Distanzerfahrung beschrieben: „Historische Quellen befremden. Ich versuche meine Studentinnen in die distanzierte Befremdung der Historikerin vor gegenwärtigen wie vergangenen Zeugnissen einzuführen.“⁷⁷ Dudens Versuch, als Wissenschaftlerin bewusst ‚mein Körper‘ mit in die wissenschaftliche Praxis einzubeziehen und zugleich die Figur der historischen (Körper-)Distanz produktiv machen zu wollen, wäre weiter zu diskutieren.⁷⁸

Caroline Bynum, ebenfalls Historikerin, hat in ihrem Essay *Why all the Fuss about the Body?* 1995 die aktuelle Sorge um die „Auflösung des Körpers in Sprache“ als Ausgangspunkt für ihre mediävistische Perspektive genommen.⁷⁹ Sie betont in den Debatten vor allem die identitätspolitische Dimension, von der es ebenso „Abstand“ zu gewinnen gälte wie von der Auflösung des Körpers in Sprache. Sonst, so Bynum, würden auch von einer Vergangenheit (also historische Körpererfahrung, historische Körperbilder oder

75

Judith Butler, Vorwort zu *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London 1993, ix (Kursivierung Anna Degler).

76

Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument, in: *Feministische Studien* 2, 1993, 24–33. Vgl. dies., Frauen-„Körper“. Erfahrung und Diskurs (1970–2004), in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden 2010, 601–615. Vgl. weiterhin Angerer, Affekt und Repräsentation.

77

Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib, 24f. Vgl. auch dies., Geschlecht, Biologie, Körpergeschichte. Bemerkungen zu neuer Literatur in der Körpergeschichte, in: *Feministische Studien* 9/2, 1991, 105–122, 105.

78

Gleiches versucht in gewisser Weise Adrian Randolph mit dem Konzept des „period body“ in seinem Buch *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth Century Art*, New Haven, CT/London 2014, 11.

79

Caroline Bynum, Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin, übers. von Christa Krüger, in: *Historische Anthropologie* 4/1, 1996, 1–33, 1 [zuerst: *Why all the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective*, in: *Critical Inquiry* 22/1, 1995, 1–33]. Vgl. im Anschluss auch Philipp Sarasin, Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und „Erfahrung“, in: *Forum, Historische Anthropologie* 7, 1999, 437–451, 449. Ohne Bezug auf feministische Diskurse Dietmar Kamper, Körper, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart 2001, 426–450, hier 427.

historisches Körperwissen) nurmehr noch „ein oder zwei wenig plausible Generalisierungen übrigbleiben.“⁸⁰

Der Umstand jedenfalls, dass wir alle Körper haben, wird in der (besonders der phänomenologisch orientierten) Frühe-Neuzeit-Kunstgeschichte der vergangenen Jahrzehnte ungeachtet dieser feministischen Debatten etwas zu leichtfüßig als ‚Absicherer für Bedeutung‘ begriffen.⁸¹ Ohne das von Elkins beschriebene Phänomen des *mingeling* bestreiten und wichtige phänomenologisch orientierte Beiträge diskreditieren zu wollen, so gilt doch, was die Schriftstellerin Anne Boyer in ihrem wütenden Manifest *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus* meint, wenn sie feststellt, dass die Phänomenologie Körper universalisiert: „Aus ‚mein Körper‘ macht sie ‚der Körper‘.“⁸²

Die Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat in ähnlicher radikaler Weise wie Boyer über ihren Körper und ihre Krankheitserfahrung berichtet, wobei sie konkret ihre „Interessen als Professorin für Kunstgeschichte und [ihre] Erfahrungen als Krebspatientin verknüpft“ hat.⁸³ Bei Boyer wie bei Schmidt-Linsenhoff wird der Bildschirm (im Rücken der Erkrankten) ein zentraler Austragungsort für die extreme Distanz zwischen eigenem Erleben und scheinbar objektiver medizinischer Behandlung.⁸⁴ Neben der kafkaesken Erfahrung der Auflösung des eigenen Körpers – „[a]ls ich in der Intensivstation erwachte, fand ich mich in einen elektronischen Datenstrom verwandelt“ – beobachtet Schmidt-Linsenhoff etwas, das sie besonders überrascht: Obwohl selbst jahrzehntelang an progressiven feministischen Körpertheorien geschult, kann sie diese gleichwohl nicht mehr mit ihrem eigenen, durch die Krankheit veränderten Körper(-bild) in Einklang bringen: „Warum“, fragt Schmidt-Linsenhoff eindringlich, „bleibt meine Leib-Erfahrung so

80

Bynum, *Warum das ganze Theater*, 6.

81

So Rosalind Krauss in Bezug auf Leo Steinbergs phänomenologische Lektüre von Picassos *Desmoiselles*: „Thus it is the viewer’s body, as matrix of reception, that Steinberg reconceives as the securer of meaning.“ Rosalind Krauss, Editorial Note, in: *October* 44, 1988, 3–6, 5.

82

Anna Boyer, *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus*, übers. von Daniela Seel, Berlin 2021, 188. Dazu auch Bynum, *Warum das ganze Theater*, 2: „Es hilft auch nicht viel, statt von ‚dem Körper‘, von ‚meinem Körper‘ zu reden, wie Adrienne Rich und Diana Fuss es vorschlagen. Denn wenn ‚mein Körper‘ nicht einfach ein Synonym für ‚ich‘ ist, dann muss ich fragen, ob damit besondere Aspekte des Selbst bezeichnet werden.“

83

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Vortrag „Körperbilder und Leib-Erfahrung“, stark gekürzte veröffentlichte Version in: *Die zweite Stimme* 1, 2011, Sonderthema Körperlichkeit und Krebs, Stiftung Eierstockkrebs, 10. Ich danke Kerstin Schankweiler, die mich auf diesen Vortrag aufmerksam gemacht hat.

84

Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Körperbilder*, 10 sowie Boyer, *Die Unsterblichen*, 19.

ganz und gar unbeeindruckt von meinen wissenschaftlichen Einsichten?“⁸⁵

Zwischen diesen verschiedenen Standpunkten schwankend, versuche ich das Ringen um den Körper und die wissenschaftliche Position in dieser Frage am Ende etwas hilflos in Bezug auf die Figur der historischen Distanz hin einzusortieren.⁸⁶ In Teilen könnte man es nicht nur mit dem wankenden christlichen Körperverständnis, sondern auch in Verbindung mit dem Verlust positivistischer Geschichtsmodelle und einer Verlagerung des Wahren in das Gebrochene zusammenzudenken.⁸⁷ Mit Pierre Nora könnte man die Dynamik eines veränderten Verhältnisses zur Vergangenheit in einem „subtilen Spiel unüberwindlicher Ferne und schrankenloser Nähe“⁸⁸ konkret mit Bezug auf die Arbeit ‚am Körper‘ verfolgen. Nora sah genau in der Erfahrung dieser empfundenen historischen Distanz und der Sehnsucht nach Nähe zur Vergangenheit den Grund für das, was wir vielleicht heute rückblickend als den *material* oder auch den *body turn* benennen können. Ich jedenfalls fühle mich 2022 ein bisschen ertappt, wenn ich Noras Behauptung von 1984 lese: „Nie zuvor hat man auf so sinnliche Weise das Gewicht der Erde an den Stiefeln, die Hand des Teufels im Jahr 1000 und die üblen Gerüche der Städte im 18. Jahrhundert spüren wollen.“⁸⁹

Diese Hoffnungen und Sehnsüchte, die mit dem Spiel aus Ferne und Nähe verbunden sind, hat Mark Salber Phillips in seiner Forschung zur Figur der historischen Distanz entlarvt und ausbuchstabiert: Viele Historiker:innen arbeiteten in dem Glauben, dass eine „echte“ Begegnung mit der Vergangenheit möglich sei, nachdem Erfahrungen von „Ändersartigkeit“ durch nähere Einsicht und tief-

85

Schmidt-Linsenhoff, Körperbilder, 10.

86

Zuletzt sehr erhellend zum Thema Kunstgeschichte und historische Distanzen: Mateusz Kapustka, *Die Abwesenheit der Idole. Bildkonflikte und Anachronismen in der Frühen Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 2020, bes. 25–97.

87

Vgl. etwa Ian Balfour, „The Whole is the Untrue“. On the Necessity of the Fragment (After Adorno), in: William Tronzo (Hg.), *The Fragment. An Incomplete History*, entwickelt aus dem gleichnamigen Symposium am Getty Research Institute 18–20 Mai 2006, Los Angeles 2009, 82–91, 89.

88

Pierre Nora, Das papierene Gedächtnis, 1984, in: Uwe Fleckner, *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995, 321f. Gerade der *New Historicism* hat das Gefühl einer „unassimilable otherness, a sense of distance and difference“ als etwas Produktives zu kultivieren versucht. Vgl. etwa Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder, in: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43/4, 1990, 11–34, hier 21f.

89

Nora, Das papierene Gedächtnis, 322. Zum *body turn* vgl. bspw. Robert Gugutzer, *Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung*, in: ders. (Hg.), *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld 2006, 9–53.

eres Verständnis überwunden würden.⁹⁰ Doch Körper als ein glitchiger Forschungsgegenstand rückt all diese Hoffnungen im besten Sinne in die Ferne.

In der Kunsthistoriografie zur Frühen Neuzeit findet sich darüber gewiss kein Konsens. Manchen scheint *der* Körper eine letzte positivistische Bastion, eine beruhigende anthropologische Konstante, eine reine Form, die man (be-)greifen kann. Andere nähern sich ihm in dem Bewusstsein an, dass er all das nicht leistet. Ich selbst befinde mich zu keinem Zeitpunkt außerhalb dieser Dynamik. Doch nicht nur online, sondern auch *AFK* (*away from keyboard*) entgleitet mit der glitchenden *Eva* langsam eine sicher geglaubte Perspektive.

[Anna Degler](#) studierte Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur und Geschichte in Koblenz, Paris und Hamburg. Sie wurde 2012 an der Universität Hamburg promoviert; ihr Buch *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento* erschien 2015 im Wilhelm Fink Verlag. Sie ist seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, seit 2019 als Academic Coordinator am Exzellenzcluster EXC 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective*. Sie arbeitet an zwei aktuellen Forschungsprojekten, *The Travelling Torso* und *The Death and the Statues. On Animistic Longing and the many Temporalities of Sculpture*. Ihr zweites Buchprojekt widmet sich den Kanonisierungspraktiken und Normativitätsdebatten in der europäischen und nordamerikanischen Kunst(-geschichtsschreibung) am Beispiel der Rezeption des *Torso Belvedere*. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Kanonforschung, Körper- und Materialästhetik, Ideengeschichte und Kunsthistoriografie, Ästhetik des Beiwerks sowie der Heiligenattribute.

90

Mark Salber Phillips, Rethinking Historical Distance. From Doctrine to Heuristic, in: *History and Theory* 50/4, 2011 (Themenheft „Historical Distance: Reflections on a Metaphor“), 11–23, 12. Zur Unmöglichkeit historischer Distanz siehe weiterhin Keith Moxey, Impossible Distance. Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald, in: *The Art Bulletin* 86/4, 2004, 750–763.